

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. "La música incidental en el cine y el teatro". *El legado musical del s. XX*. Pamplona, Eunsa, 2002, pp. 151-79. [ISBN 84-313-2044-3]

Resumen

Este artículo revisa el papel protagonista de la música incidental en el cine y en el teatro, partiendo de la definición estricta de música incidental y accidental, revisando las principales evoluciones que la música incidental ha experimentado en el cine, y deteniéndose en el género del musical, como un ejemplo significativo de la creación incidental musical actual.

Abstract

In this article we study the main role of the incidental music for films and theatre plays, starting from the strict definition of incidental and accidental music, checking the principal evolutions that the incidental music has experimented on the cinema, and finishing with the musical genre, as a significant example of the incidental musical nowadays.

Palabras clave: música incidental, películas musicales, evolución histórica del musical

Keyword: incidental music, musical films, history evolution of the musical genre

“La música incidental en el cine y el teatro”

Matilde Olarte (Universidad de Salamanca)

La música debe suplantar lo que los actores no alcanzan a decir, puede dar a entender sus sentimientos, y debe aportar lo que las películas no son capaces de expresar. Si se considera que una película es una serie de imágenes artificialmente unidas en el montaje, entonces la función de la música consiste en soldar esos fragmentos para que el espectador la perciba como una secuencia única y compacta

Bernard Herrmann¹

Es muy ambicioso el pretender resumir en este artículo de la revista *Studia Europea Navarrensis*, el papel protagonista de la música incidental tanto en el cine como en el teatro. Por eso me voy a centrar en estas páginas, como hice en su día en la conferencia del ciclo “Legado musical del s. XX” que se celebró en Pamplona del 9 al 12 de noviembre de 1999, en la definición estricta de música incidental y accidental, en las principales evoluciones que la música incidental ha experimentado en el cine, y en el género del musical, como un ejemplo significativo de la creación incidental; esta última observación sé que no será del gusto de todos, pero yo la defiendo; y pretendo que el lector quede convencido de su importancia.

En el estudio de la música cinematográfica, es necesario siempre usar la terminología acuñada, y aunar términos dispersos por algunos críticos. Son muchos los autores que definen a la música incidental o “featured music” como aquella que sólo es escuchada por los espectadores, no por los personajes del filme²; puede convertirse en accidental a lo largo de la acción; por ejemplo, si forma parte de la banda sonora y luego se ve que procedía de un tocadiscos, la radio, etc.; otros autores prefieren centrar su funcionalidad en el aspecto textual, definiéndola como cualquier música que sirva como comentario dramático y que no tenga justificación dentro de la película, ya que esa música sería un comentario externo a la acción, tan poco justificable como la propia presencia de la cámara³; y otros prefieren definirla, de una

¹ Cf. *The Film Scores by Bernard Herrmann*, Sony 1996 SK62700, cit. En XALABARDER, Conrado: *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona, Ediciones B, 1997, p. 11.

² Cf. JONES, Chris; JOLLIFFE, Geneive: *The Guerrilla Film Makers Handbook*. London, Continuum, 2000, p. 196; XALABARDER, Conrado: *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona, Ediciones B, 1997, pp. 28-29.

³ Cf. CUETO, Roberto: *Cien bandas sonoras en la Historia del Cine*. Madrid, Nuer, 1996, pp. 14-15.

manera general, como la música compuesta ex-profeso para la escena, y cuyo origen no tiene justificación alguna en la imagen⁴. Todas estas definiciones surgen para contrastar su diferenciación con la música accidental, diegética o “source music”, que es aquella que surge de elementos presentes en escena, como puede ser una radio, un equipo de sonido, una orquesta o banda que esté interpretando ante las cámaras, etc.; es habitualmente la que oyen los personajes en el desarrollo del metraje, y permite una perfecta ambientación; puede ser escrita para la ocasión o extraída de otras fuentes, y ser interpretadas 'in situ' o formar parte de la composición; también se le exige que pertenezca a la historia narrada⁵.

Esta música incidental que forma la banda sonora, cumple unas funciones dentro de la película en la que forma parte; por una parte, la música nos puede ayudar a expresar un sentimiento o un estado emocional, lo que se llama música expresiva, o, por otra parte, la música puede servir de telón de fondo acompañando a la escena, la llamada música estructural⁶; ambas definiciones han sido magistralmente descritas por el compositor Bernard Herrmann con las siguientes palabras: “la música debe suplantar lo que los actores no alcanzan a decir, puede dar a entender sus sentimientos, y debe aportar lo que las palabras no son capaces de expresar. Si se considera que una película es una serie de imágenes artificialmente unidas en el montaje, entonces la función de la música consiste en soldar esos fragmentos para que el espectador la perciba como una secuencia única y compacta”⁷.

Estas dos funciones de la música en la banda sonora se dan de manera especial en el género del musical; por regla general, la música de su banda sonora se compone para esa película concreta, o se reutiliza una compuesta con anterioridad; aunque sea interpretada vocalmente por el protagonista, no suele aparecer la orquesta por detrás acompañando a los cantantes y marcándoles el paso, porque restaría credibilidad a la escena, pongamos por caso la famosa escena de “Singing in the rain” en *Cantando bajo la lluvia*, o en la cara de sorpresa de Audrey Hepburn al pronunciar “The rain in Spain is always in the plain” en *My fair Lady*, o en los bailes de *West Side Story*; cuando la música sirve para ilustrar los bailes aunque no estén cantando, tampoco aparece la orquesta, como ocurre en *Siete novias para siete hermanos*, etc., y en contadas ocasiones la inserción diegética de la escena del musical hace que la orquesta sea protagonista, como sucede con *Cabaret*. Pero, en todos estos casos, la música es emblemática, y su justificación está más que sobrada. Esto es una llamada de atención a ciertos estudiosos cuyas definiciones de música incidental no tienen este contenido amplio, ya que no juegan con la cantidad de matices que dicha música incidental puede dar como protagonista indirecta de la acción.

II. Etapas de la creación de la música incidental

Es difícil hacer un buen resumen de las etapas por las que ha pasado la música incidental. Una opción es la que presenta Thomas⁸, que formula las etapas en función de los compositores

⁴ Cf. NIETO, José: *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid, S.G.A.E., 1996, p. 27.

⁵ Cf. NIETO, José: *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid, S.G.A.E., 1996, pp. 27 y 37.

⁶ Para más datos sobre esta clasificación, cf. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: “Existe una frontera en la música como elemento expresivo y estructural aplicada a la imagen”. *Revista Española de Musicología* XXIV (2001), pp. 3-11.

⁷ Cf. la cita en XALABARDER, Conrado: *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona, Ediciones B, 1997, p. 11.

⁸ Cf. THOMAS, Tony, *Music for the Movies*. Beverly Hills, Silman-James, 1997. En su libro, él justifica esta postura atribuyendo a cada compositor características que han ido definiendo la funcionalidad de la música cinematográfica, y las recojo por su interés.

Así, al hablar de Alfred Newman, en la p. 71, él explica: “He had arrived in Hollywood with the right credentials, a classical education and a rich background of experience in theatrer. There were not mysterious areas of music to him, so he could tackle anything. He also continued his study of music; all thought his busy years on Brodway, he had studied with George Wedge, and when Schoenberg arrived in Los Angeles, Newman was one of his first pupils. Composing was not a passion with him, but a study of Newman's scores shows a deepening of his composition, although it cannot be denied that he was a most eclectic composer. Much of what Newman invented for the screen was widely copied”.

que a su juicio más han destacado; así, reduce a seis las principales fases de la música cinematográfica: 1) los años dorados, con Herbert Stothart, Victor Young, John Green y Alfred Newman; 2) el esfuerzo europeo, con Dimitri Tiomkin, Franz Waxman, Bronislau Kaper y Miklos Rozsa; 3) los temas de los bosques vieneses, con Max Steiner y Erich Wolfgang Korngold; 4) el precio de la excelencia con Bernard Hermann, Hugo Friedhofer y David Raksin; 5) los americanos se hace notar, con George Antheil, Virgil Thomson, Aaron Copland, Alex North, Elmer Bernstein y George Duning.

Otra opción es encasillar a la producción de música incidental en décadas diferenciadas en función de la creación de un estilo musical determinado. Generalmente se cae en el tópico de la clasificación por décadas, como sucede en historiografía musical con los estilos del renacimiento, barroco y clasicismo, que conlleva el problema de que al terminar la década consiguiente no termina de manera drástica ese estilo. Seguiremos esta clasificación por no salirnos del modelo metodológico que plantean estos estudiosos; vamos a hacer un intento para jugar con la gran versatilidad que esta música tiene en su papel de banda sonora.

En la década inaugural del cine sonoro, 1929-33, los grandes estudios crean sus departamentos musicales, y acaparan músicos, arreglistas y orquestadores; se concibe a la música como centro de atracción del sonoro, y por eso se producen filmes con partituras que sirven de acompañamiento a fastuosos números coreográficos. Tendrían que pasar unos años hasta que se vea la función narrativa, descriptiva y dramática que puede tener la música incidental.

Sobre Max Steiner (pp. 147, 150): "Either way, it was an arresting device and one that became a Steiner trademark in the use of music in film. At its best, this 'mickey-mousing' could be very effective, a dog walking along a corridor in 'Since You Went Away'; old prospector Walter Huston scrambling like a goat up a hillside in 'The Treasure of the Sierra Madre', Errol Flynn gently loping his horse across a parade ground in 'They Died with Their Boots On'; or the harp-celesta counterpointing of the water dripping in Victor McLaglen's cell in 'The Informer'. And any number of catchy tunes for comic characters". (...) "It's doubtful if any composer in history worked harder than Max Steiner. In his 1st dozen years for Warner Bros. he average 8 scores per year, and they were symphonic scores calling for 40 and 50 minutes of music each. He would seldom look at a film more than 2 or 3 times; then with the aid of an assistant he would break down the sequences he felt needed music and map out the timings. In the case of sequences that needed split-second cues, he would have someone make an acute timing sheet. After making a piano sketch of the score he would go over it and mark in the instructions for orchestration. Only a man with a torrent of musical ideas could possibly have coped with the volume of work".

Sobre Erich Wolfgang Korngold (pp. 161-62, 168, 174-75): "A few years later, with a pair of one-act Korngold operas playing all over Europe, Puccinni remarked: "The boy has so much talent he could easily give us some and still have enough left for himself". That Strauss, Mahler and Puccini should feel this way about the music of Erich Korngold was not surprising because they were the 3 strongest influences upon it. An analysis of Korngold reveals a Straussian orchestral color, a Mahlerian feeling, and the melodic concepts of Puccini, all of them somehow melded and dominated by a strong Viennese character -plus Korngold's own personality". (...) "Korngold's first composition after leaving military service was an incidental score from a production of Shakespeare's 'Much Ado About Nothing' at Vienna's famed Burg Theatre. The concert suite from the score became a popular concert item, and several selections from the score, notably the Garden Scene and the Hornpipe were often played (and recorded), pp. by violins Fritz Kreisler, Mischa Elman, and Jascha Heifetz". (...) "While scoring 'Anthony Adverse' Korngold came upon a technique that was later adapted by other composers -pitching the music just under the pitch of the voices and surging into pauses in the dialogue. Korngold was also the 2st fil composer to write long lines of continuous music, great chunks that contained the ebb and flow of the film's mood and action. The key, of course, is Korngold's conception of film as a form of opera. Once, in a conversation with Hugo Friedhofer, Korngold said he thought the 2nd act of Puccini's Tosca was the best bit of opera he knew, and he added 'Come to think of it, Tosac is the best film score ever written'. That view is a clear indication of Korngold's film style".

Sobre Alex North (pp. 245-46): "North felt that writing for huge spectacles was difficult for him because he likes to identify with the film and its characters: "Spectacles call for writing that is objective in character. I prefer to be subjective. I like to say something that has to do with myself personally and mold it so it fits the content of the film. I write best when I can empathize. When you can't do that, then you have to fall back on technique and write programmatic music. Each picture calls for its own solution. I remember being stunned when I looked at 'The Agony and the Ecstasy'. It was so pictorially vast. How can you illustrate with music anything so magnificently illustrative as the ceiling of the Sistine Chapel? I did a lot of research into music of the Renaissance period, particularly Gabrieli. I listened and I listened and I arrive at a concept. I decided to stay close to that style and interject my own manner of writing".

Hollywood será, en los años 1934-37, quien recoja a los grandes músicos clásicos que componen para el cine, como el austríaco Max Steiner (1888-1971) que trabajará para la RKO y Warner Bros, el checo Erich W. Korngold (1897-1957) de la Warner, el alemán Franz Waxman (1906-67) de los Estudios Universal y de la MGM, y el ruso Dimitri Tiomkin (1894-1979) de la Columbia; en estos años quienes reciben los premios son sólo los jefes de departamento, no los músicos de las películas, y de ahí que cada Estudio busque un buen músico que le ayude a cosechar éxitos, y el utilice hasta que el éxito se apague. Todavía no se diferencia entre música para filmes dramáticos y musicales.

Los años 40 son la Edad de Oro del cine, el periodo de máxima expansión para la música cinematográfica; la banda sonora pasa de ser un mero acompañamiento musical, a ser parte intrínseca del lenguaje fílmico; Hollywood se llena de compositores europeos que dan tonalidades clásicas a las partituras. Los grandes estudios intentan conseguir a los mejores músicos con contratos multimillonarios, creándose la figura del jefe del departamento musical que controla exhaustivamente a los compositores que trabajan para cada Estudio. Como ha señalado Xalabarder⁹, los autores de la década anterior, con experiencia probada, consolidaron su talento, pero además aparecieron músicos nuevos que crearon verdaderas escuelas. Es la época de la gran expresividad de la música incidental, con partituras que expresaban los sentimientos y la personalidad de los protagonistas, y subrayando todas las situaciones que éstos vivían, utilizando al “leitmotiv” que se asociaba a cada personaje y situación; esta técnica surgía de la formación clásica y post-romántica que trajeron los músicos europeos, proclives a ampliar las posibilidades expresivas de la banda sonora¹⁰. Este estilo acuñado en esta época es llamado Sinfonismo Clásico Cinematográfico¹¹, que se corresponde con el llamado cine clásico, el que se produce, rueda y distribuye durante la edad de oro de los Estudios, y que ha adquirido un carácter de referencia y modelo; musicalmente se caracteriza por la descripción a la armonía convencional post-romántica y post-wagneriana, y por el uso sistemático de la orquesta sinfónica. Un caso especial lo constituirán el norteamericano Bernard Herrmann (1911-75), que nunca se adscribió a ningún estudio, y que fue creando un estilo propio a lo largo de las décadas; el húngaro Miklós Rózsa (1907-95) con una gran versatilidad estilística; el americano Alfred Newman (1901-70), jefe del departamento musical de la 20th Century-Fox por dos décadas, que siempre se adscribió a un estilo sinfónico de conjuntos orquestales, y el americano Victor Young (1900-56) de la Paramount.

Los años 50 se encuentran con dos obstáculos para el desarrollo de la música cinematográfica: el Comité de Actividades Antiamericanas creado por McCarthy en 1947 -a la búsqueda y captura de toda relación con ideas comunistas-¹², y la aparición de la televisión; en este medio van a trabajar Herrmann, Raksin, Kaper y Waxman, que experimentan un lenguaje nuevo con orquestas más reducidas y lenguajes muy expresivos. Se busca cómo aplicar nuevas

⁹ Cf. XALABARDER, Conrado: *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona, Ediciones B, 1997, p. 50.

¹⁰ Thomas ha dicho al respecto, con gran acierto: “In the hands of clever composers, a true drama is created. Erich Korngold persuaded you that Errol Flynn was really Robin Hood, Max Steiner told you what it was like for a Southern aristocrat to lose the war and a way of life, Miklos Rozsa let you know how Ray Milland felt on a lost week-end, and Bernard Herrmann terrified you as some weirdo butchered Jane Leith in the shower. If you believed that Dana Andrews really loved Laura, thank David Raksin; or if you shared Dana's mind wanderings as he sat in the nose of a wrecked B-36, tip your hat to Hugo Friedhofer. If your heart went out with Gary Cooper as he waited for those gunman at high noon, you might give a thought to Dimitri Tiomkin; and if you think Jennifer Jones really saw the Virgin Mary, then light a little candle to the memory of the late Alfred Newman. And Joan Fontaine was absolutely right when she felt Manderley was haunted, but it wasn't the spirit of Rebecca -it was Franz Waxman's music”. THOMAS, Tony, *Music for the Movies*. Beverly Hills, Silman-James, 1997, p. 5.

¹¹ Cf. COLON PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando; LOMBARDO ORTEGA, Manuel: *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla, Alfar, 1997, pp. 107, 109.

¹² Dice A. Sánchez Vidal, al respecto: “Con la entrada de los EEUU en la guerra, Hollywood jugaría un papel esencial en el esfuerzo propagandístico (...). Seguían siendo [estas películas] de propaganda, pero estaban bien construidas y no ofendían la inteligencia del espectador. En ellas Hitler y sus aliados eran considerados los malos y EEUU y los suyos los buenos, incluido Stalin, lo que -ironías del destino- valdría a algunos de sus realizadores durante la *caza de brujas* la acusación de comunistas, cuando lo cierto es que los habían hecho así por razones estrictamente patrióticas”. Cf. SANCHEZ VIDAL, Agustín: *Historial del cine*. Madrid, Historia 16, 1997, p. 153.

técnicas para producir un cine más espectacular y atraer de este modo a un público que se sentía traído por la televisión incipiente; los estudios investigan, y aparecen el Cinerama, el Cinemascope, el sonido estereofónico o los filmes en 3-D de triple dimensión, que consiguen atraer de nuevo al público a las salas de cine; así mismo, se hacen superproducciones para contrarrestar el efecto negativo de la televisión¹³. Los compositores de las décadas anteriores siguen trabajando, en su estilo de música centroeuropea con conjuntos orquestales sinfónicos, destacando aquí las bandas sonoras compuestas por el ruso Tiomkin, o el austríaco Steiner; pero las posibilidades expresivas de la partitura se ampliaron al empezar a trabajar otros músicos, americanos, que se adentraban con lenguajes más intimistas de pequeñas combinaciones instrumentales, y el jazz como fuente de inspiración, sirvan de ejemplo las estrenadas por Elmer Bernstein (1922-), Alex North (1910-91), o George Duning (1908-99).

Siempre se han visto los años 60 como la década de los grandes cambios; la música para el cine se enriquece con la introducción de movimientos musicales más acordes con los ritmos imperantes entre los jóvenes, como el pop, cha-cha-chá y bailes de salón; todas estas nuevas músicas van a enriquecer a la banda sonora con nuevos efectos expresivos, y van a disparar el mercado discográfico al independizarse la banda sonora de la imagen a la que acompaña y comercializarse como discos de gran éxito entre la gente joven. Los nuevos nombres son Henry Mancini (1924-94), Quincy Jones (1933-), Michel Legrand (1932-) y Lalo Schifrin (1932-). Es el momento de las superproducciones, buscando mayores beneficios, donde intervienen Tiomkin, Waxman y Al Newman, que cerrarán los departamentos musicales de los diferentes Estudios, y darán paso a un nuevo concepto de compositor de banda sonora. Estos años son el momento, también, del comienzo de la carrera artística de varios compositores para televisión, que tras triunfar en ella, se pasarán al cine, como es el caso de Jerry Goldsmith (1929-), Jerry Fielding (1922-80) y Laurence Rosenthal (1926-).

Durante esta década el cine experimenta la ascensión creciente de realizadores jóvenes que han trabajado en televisión y huyen de superproducciones buscando un cien independiente en conexión con las corrientes cinematográficas europeas como la “nouvelle vague” francesa, el “free cinema” inglés, y las corrientes de cine comprometido y crítico españolas e italianas; además, esto obliga al director y realizador a replantearse su papel, y cortar con la supremacía de un Estudio prepotente. Cueto señala que este nuevo cine exige un tratamiento musical diferente, y cita al principio de economía de Jerry Goldsmith: “La música debe emplearse sólo cuando es estrictamente necesaria, (...) mi mayor interés es examinar a los personajes de un filme y hacer un comentario sobre ellos, y creo que eso sólo” puede hacerse si se dosifica la música¹⁴. Esto se traduce en utilizar agrupaciones orquestales más pequeñas, en usar la música sólo para momentos significativos, en el papel independiente de los temas musicales del cine como éxitos comerciales, y en la búsqueda de nuevos lenguajes para la banda sonora como es la música pop. Los compositores que siguen las tendencias de estos años son Henry Mancini (1924-94), Ennio Morricone (1928-), Lalo Schifrin (1932-), Leonard Rosenman (1924-) y el ya mencionado Laurence Rosenthal.

La década siguiente, los 70, se la considera como el período más difícil para la partitura cinematográfica, por la aparición de elementos musicales ajenos a la esencia de la música de cine y que restaban expresividad, como fueron las canciones y músicas discotequeras, que estaban de moda entre la gente joven, y que conseguían grandes beneficios comerciales; esta tendencia a una música facilona provocó un serio bajón artístico y cualitativo en la música cinematográfica, y todo lo avanzado en la década anterior entró en un proceso de degeneración en favor de estas músicas mediocres y superficiales. Pero la aparición del sinfonismo orquestal de John Williams, con su gran éxito comercial, hizo replantearse la banda sonora en boga, hecha de música ligera con temas pegadizos. Es la época también de los sintetizadores, que consiguen crear grandes efectos en el espectador con un bajo presupuesto. Se emplea, por tanto, estilos

¹³ Cf. XALABARDER, Conrado: *Enciclopedia de las bandas sonoras*. Barcelona, Ediciones B, 1997, p. 67.

¹⁴ Cf. la cita THOMAS, Tony: “Jerry Goldsmith on Film Music” *Film Score: The View from the Podium*. New Jersey, Barnes, 1979, p. 226, en CUETO, Roberto: *Cien bandas sonoras en la Historia del Cine*. Madrid, Nuer, 1996, pp. 218-19.

musicales muy diferentes. Es el final de la carrera compositiva de Herrmann y Rózsa, que fueron rescatados por directores jóvenes para hacer sus últimas obras, como “Taxi Driver” y “Fedora”.

Esta década daría comienzo al periodo denominado por Colón “Hollywood autorreferencial posmoderno”, “la parte más representativa del cine producido en Hollywood desde 1972 hasta hoy, y lo caracterizamos en lo formal por una conciencia histórica activa que construye textos fílmicos; y en lo simbólico por optar hasta brutalmente por (...) o la afirmación de valores desde un yo creador atormentado (Coppola, Scorsese, Allen) o la pérdida en lo espectacular (Spielberg, Lucas) hasta llegar a la espectacularización del horror fantástico (tendencias *gore*) o del horror real y cotidiano (Tarantino) vistos con la frialdad y la distancia que también caracterizan producciones literarias del momento. El cine autorreferencial no es ni collage ni nostalgia sino creación nutrida por un conocimiento de la historia del cine y sobre todo por una amplia experiencia de visión cuajada en la era pos-cinematográfica de la Imagen en Movimiento, en la que cine y televisión tejen una red única para lo audiovisual”¹⁵. Esta reflexión coloca a John Williams como símbolo de la autorreferencialidad musical, y modelo a seguir en las décadas posteriores.

Los años 80 han sido vistos como la recuperación de los viejos estilos perdidos: el sinfonismo y la orquestación recuperan posiciones frente a la música discotequera. La música forma parte de la misma identidad de la película, ya no es un mero acompañamiento, y los directores y productores cuidan sus bandas sonoras. Se pone de moda el estilo de la escuela neosinfónica, basándose en las bandas sonoras de John Williams y Jerry Goldsmith, donde van a destacar nuevos compositores como James Horner, Christopher Young, Bruce Broughton, Alan Silvestri, George Fenton, Trevor Jones, Patrick Doyle, Basil Poledouris y el español José Nieto. Los grandes nombres de los 60 siguen vigentes, con magníficas bandas sonoras, como Jerry Goldsmith, Maurice Jarre, Henry Mancini, Laurence Rosenthal, Ennio Morricone o John Williams. Pero este neosinfonismo ha sido visto como “sinfonismo industrial”, “producido por la falta de imaginación de una industria rutinaria, y el *willianismo* ha sido una epidemia caracterizada por la elefantiasis orquestal y la carencia de originalidad tanto en la composición como en el concepto de la relación música-imagen. (...) El resultado es el empobrecimiento musical y la reducción a recetas audiovisuales. Música estándar para imágenes mecánicas: diálogos sin alma. Estos nuevos *sinfonistas industriales* pegan cantidades ingentes de notas escritas para aplastantes masas orquestales a imágenes las más de las veces insulsas”¹⁶. Un hecho objetivo es la falta de formación musical de muchos creadores de bandas sonoras, el uso y abuso de sintetizadores y de composición asistida por ordenador, y el nuevo papel de “compilador” de canciones pop en vez de “creador” de temas.

Estas últimas características de los años 80 las podríamos aplicar a la década siguiente. El éxito comercial que las bandas sonoras proporcionan a las casas discográficas en los años 90 obligan a crear un tipo determinado de banda sonora, que esté compuesta por canciones ya grabadas que han gustado en su momento, y que su aparición en la película justifica que el espectador se compre la bso para oírla en su casa. Siguen los trabajos clásicos de algunos compositores, que van trabajando con determinados directores y formando un binomio estilístico, como es el caso de Danny Elfman y Tim Burton, Carter Burwell y los hermanos Coel, Zbginew Preisner y Kryzstoff Kieslowski, etc. Otro grupo de compositores buscan lenguajes propios, experimentando con el jazz, pop, new age y sintetizadores, como Hans Zimmer, Mark Isham, o Ryiuchi Sakamoto.

Estos últimas creaciones han sido vistas como un doble movimiento: “un movimiento *centrífugo* que proyecta las imágenes y la recepción del espectador hacia la espectacularidad y la visión excéntrica, encarnado en géneros como el de acción o la comedia irreverente, y un

¹⁵ Cf. COLON PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando; LOMBARDO ORTEGA, Manuel: *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla, Alfar, 1997, pp. 167-68.

¹⁶ Cf. COLON PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando; LOMBARDO ORTEGA, Manuel: *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla, Alfar, 1997, pp. 172-73.

movimiento *centrípeto* dirigido a la dimensión emotiva y concretado en los géneros del drama y la comedia romántica”¹⁷.

III. Evolución cronológica del género cinematográfico del musical

Es difícil definir el género del musical de una manera objetiva; en todas las definiciones que he encontrado sus autores aprovechan para manifestar su apoyo o rechazo, aunque sea así de absurdo. En la raíz de estas controversias pienso que está la música en sí; cuando se crea y se utiliza una música que sustituya a muchas partes habladas, por el poder expresivo intrínseco de la música, nos encontramos con la ópera, bien sea seria, bien sea ópera bufa en todas sus denominaciones nacionales –ópera comique, singspiel, zarzuela, o “three pennies opera”, o bien bell-cantismo; y en estos caso, la música, junto con el texto –comedia o drama- y la danza, consigue amalgamar una historia, que tiene que presentarse al espectador con una elaborada preparación escénica, que es la clave del musical: coreografía, decorados, vestuario, luz y color. Para ver un musical hay que esperar a que la música diga algo, hay que creerse el poder expresivo de la música, generalmente música incidental. Si uno se desespera porque cuando menos te los esperas, el actor rompe a cantar, seguramente tampoco te gusta la ópera.

Antes de ahondar más en función, vamos a revisar las controversias que este género suscita. Munsó Cabús, en su enciclopedia *El cine musical*, lo define como “un género que, a través de la música y la danza, como elementos básicos, transforma el realismo de lo inmediato en un mundo donde la imaginación, la fantasía y, en definitiva, el espectáculo imponen gozosamente su ley”¹⁸. En cambio, Russell Lack afirma que “los musicales representan el utopismo del cine occidental. Constituyeron un formato perfeccionado por la capacidad del cine para soslayar el tiempo que en un teatro habría que dedicar a cambios de escenario y de vestuario u otras actividades que rompen el hechizo”¹⁹; y Lack mismo, para reafirmar su opinión, cita a Richard Dyer, que dice explícitamente que “los musicales se aproximan más a lo que se sentiría en Utopía que a cómo estaría organizada ésta”. Paradójicamente, Chion clasifica al musical como forma popular, justificándolo porque “en cualquier lugar del planeta en el que sobreviva el cine comercial de gran consumo popular y no haya sido derribado por la televisión, continúa existiendo el llamado cine “musical”, que consiste en unir la palabra, el canto, el instrumento y la danza. Hasta el punto de que los únicos filmes que estuvieron autorizados durante un tiempo en la China de Mao eran filmes-ballet. Los mayores éxitos de la pantalla (...) conceden siempre un lugar importante a la música y a la canción”²⁰. Y para Cueto, hay que “aceptar que el musical es un género altamente codificado, sujeto a una serie de rígidas convenciones y que parte de un pacto previo con el espectador: la irre realidad en el caso del musical es aún mayor que en cualquier otro género (...); en muchos casos, el argumento del musical no es más que una mera excusa para el lucimiento pro sí mismo de una serie de canciones y bailes –a veces ni siquiera compuestas para el filme, sino originarias de espectáculos teatrales- y no puede decirse que apoyen dramáticamente o intensifiquen determinada narrativa”²¹. A pesar de tantas controversias, el musical es un género relegado, y no es objeto de estudio de los principales manuales de la banda sonora, “por invertir los términos de la relación música/ imagen como por proceder, en casi todos los casos, del teatro, y no basarse en composiciones originales para la pantalla”²².

Así las cosas, lo primero que vemos que es controvertido es la ausencia de realismo, o lo que es lo mismo, la presencia de la fantasía, que hace que uno escape a la crudeza de la vida misma; esta característica no es exclusiva del género del musical, sino que también se consigue

¹⁷ Cf. COLON PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando; LOMBARDO ORTEGA, Manuel: *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla, Alfar, 1997, p. 173.

¹⁸ Cf. MUNSÓ CABÚS, Joan: *El cine musical*, v. I. Barcelona, Royal Books, 1996, p. 3.

¹⁹ Cf. LACK, Russell: *La música en el cine*. Madrid, Cátedra, 1999 (1ª ed. 97), p. 307.

²⁰ Cf. CHION, Michel: *La música en el cine*. Barcelona, Paidós, 1997 (2ª ed. 95), pp. 291-92.

²¹ Cf. CUETO, Roberto: *Cien bandas sonoras en la Historia del Cine*. Madrid, Nuer, 1996, pp. 16-17.

²² Cf. COLON PERALES, Carlos; INFANTE DEL ROSAL, Fernando; LOMBARDO ORTEGA, Manuel: *Historia y Teoría de la Música en el Cine. Presencias afectivas*. Sevilla, Alfar, 1997, p. 192.

en el cine, como todos recordamos en “La rosa púrpura del Cairo” (1985) de Woody Allen; por lo tanto, todo lo utópico del musical que les molesta a Lack y a Dyer, y que puede estar presente en el cine mismo, fue una nota predominante en algunas fases del género del musical -como más tarde veremos-. Yo centraría el aspecto imaginativo del musical no en el género en sí, sino en las posibilidades que el número musical ofrece como recurso en la comedia; para explicar este punto, pensemos en la controvertida escena de “Everybody Says I Love You” cuando Goldie Hawn vuela a la orillas del Sena bailando con Woody Allen; o en “Trabajos de amor perdidos” cuando el príncipe y sus tres amigos hacen piruetas en la biblioteca del palacio; o en “Moulin Rouge” cuando Nicole Kidman baila en la terraza de la azotea. El aspecto sugestivo del elemento musical puede estar en que uno se cree lo que está viendo, no porque sea creíble en sí mismo, sino porque a esa altura de la película uno no le sorprende que la música consiga crear esos efectos expresivos en los protagonistas.

Volviendo a la definición de musical, Munsó achaca la poca aceptación de este género a la escasa formación cultural del oyente (!), a “la tradicional y excluyente cultura literaria del espectador, lo que le impulsa, por deformación, a medirlo todo con el metro de la palabra, único vehículo, a su entender, para expresar lo bello. Éste último punto es determinante, ya que el musical, en sus formas más acabadas, no sólo reclama una cultura literaria sino también musical y pictórica, mucho menos al alcance del público”

Un hecho importante es que, como género, se han catalogado 5.939 películas, las películas más votadas son *Cantando bajo la lluvia*, *Sopa de ganso*, *Sholay*, *El mago de Oz*, *Bailando en la oscuridad* y *Lagaan*, y en este último año han aparecido tres: *Moulin Rouge!*, *Glitter* y *Retur to Never Land*. ¿Es que es género para minorías o es que ha resurgido de sus cenizas?²³

En lo único en que hay un consenso al hablar del género del musical, es en su periodización. Todos los autores²⁴ caen en el tópico de la clasificación por décadas, como hemos visto que sucede en la clasificación de la evolución de la música incidental. El género musical, también denominado “película musical”, surge con la creación del cine sonoro, por la posibilidad de recoger de manera activa las canciones y piezas que iban unidas a formas teatrales y constituían, de manera intrínseca, parte de ellas; los cantantes se paraban en un sitio y cantaban; lo que antes era efectivo en el teatro, no lo era en el cine; ahora se buscaban guiones escritos específicamente para la pantalla -no para el teatro- y cuya música estaba integrada con la trama; aunque al principio dependía de la opereta y de la comedia musical, pronto fue reconocido como una forma de arte original.

Los primeros musicales surgen a finales de la década de los 20, y son los producidos por Busby Berkeley, para la Warner, en Broadway, que solían contar con complicadas coreografías de agrupaciones de coristas haciendo formas de flores, de instrumentos o de la bandera americana; en ellos la música incidental es siempre diegética, porque se interpreta como parte de un gran espectáculo, que deslumbra al oyente. Este hecho que ya se daba en el teatro queda superado en el cine al poder filmar, desde diferentes perspectivas, las complicadas coreografías, y montarlas en secuencias fundidas. Entre los músicos que colaboraron en estos musicales tenemos a Harry Warren y Al Dublin, y entre los actores a Al Jolson, Fanny Brize y Ginger Rogers.

La primera película de largo metraje sonoro fue, en 1927, *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*), realizada por Alan Crosland e interpretada por Al Jolson; fue el primer musical porque sus canciones fueron rodadas sincronizadamente con las letras cantadas por Al Jolson; dos de ellas, “My Mamy” y “Mother, I Still Have You”, con una clara función expresiva en la trama argumental, tuvieron gran éxito entre el público, y se le atribuye como mérito a Jolson el haber utilizado el jazz como vehículo de expresión de los sentimientos humanos; en esta película los

²³ Cf. estas afirmaciones en la base de datos imdb: <<http://us.imdb.com/List?genres>> [consultada el 20 de diciembre del 2001]

²⁴ Cf. LACK, Russell: *La música en el cine*. Madrid, Cátedra, 1999 (1ª ed. 97), pp. 310-15., y MUNSÓ CABÚS, Joan: *El cine musical*, v. I. Barcelona, Royal Books, 1996.

números musicales se incorporaron después, y exceptuando las canciones el resto era sin sonido. El argumento era muy simple, el cambio de gustos musicales de un chico judío, que deja de lado las canciones tradicionales de su pueblo y se pasa al jazz; aunque triunfa cantando "My Mamy", que además fue la primera canción que se oyó en cine, el protagonista -actuando diegéticamente acompañado por la big band en un café-, se la dedica a su madre, la única que había creído en su arte, pero termina volviendo a la sinagoga y cantando el repertorio tradicional.

Otra compañía que enseguida apostó por este género fue la Metro-Goldwyn-Mayer, que estrenó en 1929 *La melodía de Broadway* (*The Broadway Melody*), que ha sido considerado como el primer musical de gran espectáculo.

En la década de lo 30 las grandes estrellas de Broadway, del vodevil y hasta de la ópera fueron atraídas a Hollywood por las primeras películas sonoras, como Maurice Chevalier o los hermanos Marx. El francés Chevalier (1888-1972), que actuó en 60 películas desde 1908 hasta 1971²⁵, fue un actor que supo adaptarse a las diferentes evoluciones de este género y triunfar en papeles en su edad madura. Los hermanos Marx protagonizaron un tipo de musical comedia, muy lejos del musical atacado por su superficialidad, y muy en la línea de las aproximaciones de Woody Allen y Baz Luhrmann en la actualidad; una de sus obras más famosas fue *Sopa de ganso* (1933), donde la maestría de estos actores se desbordaba como en la canción "Freedonia's going to war" que cantan los cuatro con el coro.

También son estos años 30 son una época tumultuosa de grandes cambios sociales y políticos. Hollywood responde a la preocupación nacional por el derrumbe de la economía y el desempleo con musicales que distraigan al público de sus problemas. Así, surgen 4 tipos de película musical: 1) el musical de 'backstage' (detrás del telón); 2) la revista musical; 3) la opereta; 4) el musical 'colegial', con chicos jóvenes que lo protagonizan. Aparecen en escena los bailarines, auténticos profesionales del baile, que cautivaban al público con su técnica experta en los números musicales. Fred Astaire (1899-1987), hijo de un emigrante austríaco, va a triunfar con sus distintas parejas, y va a constituir un mito como actor-bailarín, con más de 60 películas, y va a componer canciones como las de la película *Blue Skies* (1946). ¿Quién no recuerda la secuencia del baile de la canción "Cheek to Cheek - escrita por Berlin-" de *Sombrero de copa* (1935), de pareja con Ginger Rogers, y que tan bien ha memorizado Kenneth Branagh en *Trabajos de amor perdidos* ?

Al final de estos años 30, concretamente en 1937, va a surgir un nuevo género, el musical animado, que va a ser una constante hasta nuestros días, consiguiendo un gran éxito comercial y una fuente segura de ingresos; el punto de arranque fue *Blancanieves y los siete enanitos*, y desde entonces diversas productoras y casas discográficas se han hecho millonarias con este tipo de musical; dada la complejidad y la amplitud de este tipo de películas no vamos a centrarnos en ellas en este artículo, pero sí queremos dejar constancia de su aparición y del desarrollo independiente que fue adquiriendo, sin perder su idea original ni le éxito taquillero, como han sido *What's Opera, Doc?* (1957) con temas de óperas de Wagner, y toda la serie de Disney que llegan hasta comienzos del siglo XXI. Otro éxito nacional americano es *El mago de Oz* (1939), un clásico del cine musical que se emite en EEUU todos los años, y cuyas canciones, como la archifamosa "Over the Rainbow", compuesta por Arlen, y reutilizada por la orquesta de Glenn Miller en los 40, sirve de música expresiva anímica en las escenas más románticas de películas actuales -recordemos qué suena de música de fondo cuando Meg Ryan se encuentra con su ciberenamorado en el parque de Manhattan en *Tienes un e-mail* (1998).

Un tipo de musical, con fines propagandísticos y patrióticos, comienza a tener su vigencia en Estados Unidos a fines de los años 30 y comienzos de los 40, cuando la revuelta política en Europa y Asia vaticina una guerra; una de las películas más famosas de estos años fue *Yankee Doodle Dandy*, con números de uniformes y banderas, y donde el protagonista se recorre su país explicándole al público la razón de ser americano, y la necesidad de apoyar la libertad allí donde falte, con una exposición rocambolesca de todos los modelos patrióticos americanos que se han podido dar en su corta existencia de un siglo. Este tipo de musical propaganda nunca se

²⁵ Cf. <<http://us.imdb.com/Name?Chevalier,+Maurice>> [consultada el 20 de diciembre del 2001]

utilizó en Europa, y daría para un estudio profundo sobre este tema. El tema del patriotismo se verá en más musicales, otro ejemplo posterior será el famoso *Navidades blancas* de 1954, donde Irving Berlin creará canciones que se harán muy famosas, en una trama absurda y poco creíble interpretada por Bing Crosby y Danny Kaye; aquí ya no tenemos fabulosos desfiles de banderas, pero sí a soldados que hacen cosas increíbles por su antiguo general.

Junto a estos musicales propagandísticos, tenemos otros muchos con música típicamente americana de swing y blues, en los que el gran Fred Astaire iba de pareja con Ginger Rogers, Paulette Goddard o Jane Powell. En *Al fin solos* (1940), hay un magnífico concierto de música diegética interpretada por el propio Artie Shaw, que interpreta el doble papel de músico en la realidad y en la ficción, y lo mismo sucede en *El arca de oro* (1941), donde el director de la banda de swing, Horace Heidt, compone las canciones de la película y la protagoniza con los músicos de su banda.

Volviendo a los años 40, también podemos observar que, a veces, hay una presencia del musical latinoamericano y de los ritmos de salsa, posiblemente para quitar al público estadounidense los estereotipos de los latinos, y así apoyar la política de Washington. A la vez que la 20th Century Fox hace brillar a Carmen Miranda, se popularizan las ‘big bands’ de Glenn Miller, Benny Goodman, Xavier Cugat, etc., y la radio se llena de sus canciones. Un ejemplo lleno de chispa de estas situaciones las presenta Woody Allen en *Días de radio*, donde una de las actrices, admiradora de la brasileña, la imita en su casa, acompañada por sus hermanos que le hacen de coro; y utiliza como música incidental las composiciones de Benny Goodman, música de fondo de muchos de los programas de radio de esos años. Este tipo de música está presente también en muchos de los musicales de estos años, como en el ya citado *El arca de oro* (1941), donde el gran número del desenlace lo interpreta Paulette Goddard imitando a Carmen Miranda en un programa de radio; o posteriormente en *Bodas reales* (1951), con Fred Astaire a ritmo caribeño.

Después de la guerra surge la necesidad de encumbrar a los compositores que han contribuido, con su música, a ganar la batalla “desde la retaguardia”, y por eso el musical americano produce varios ‘biopic’ [biographical pictures] como *Rapsodia en blue* (1945) de George Gershwin, *Hasta que las nubes pasen* (1947) sobre la vida del compositor de musicales Jerome Kern, o *Música y lágrimas* (1953) basada en la vida del músico y director de “big bands” Glenn Miller. Todas estas películas nos ofrecen las obras que hicieron más famosos a sus compositores, y presentan sus vidas muy subjetivamente y censuradas de aspectos de su vida más o menos controvertidos. Pienso que ésta es una de las razones de que se encuentren ahora mismo tan desfasadas y de que el público las encuentre tan odiosas; y también justifica otros “biopics” muy reales, presentando todos los aspectos negativos de las personalidades de los músicos, como en *New York, New York* (1977) y *All that jazz* (1979), ambas con música de Ralph Burns.

En la década de los 50 se producirán algunos de los musicales clásicos más acogidos por el público. Por ejemplo *Un americano en París* (1950), cuyas canciones fueron compuestas por los hermanos George e Ira Gershwin (1896-1983), y su banda sonora tiene una música incidental muy expresiva, como la que describe los distintos caracteres (intelectual, alegre...) de la chica francesa, en cortos cuadros escénicos de danza, que ejemplifica muy bien la música expresiva anímica. Otros musicales como *Cantando bajo la lluvia* (1951), el ya citado *Bodas reales* (1951), *Luces de Candilejas* (*There's no Business like Show Business*) (1954), *Three for the Show* (1955), o *Artistas y modelos* (1955), contarán las peripecias de artistas y cantantes de las décadas anteriores; la música de las canciones de *Cantando bajo la lluvia* fueron compuestas por Nacio Herb Brown, y la más famosa es “Singing’ in the Rain”, en la famosa escena del baile del protagonista bajo la lluvia, que da nombre a la película; en el musical ; y *Luces de Candilejas* (1954), la música de Irving Berlin quedará eclipsada por la voz de la mítica Marilyn Monroe, aunque sus canciones hayan sido reutilizadas posteriormente en otras películas, como “There’s no Business” en *Trabajos de amor perdidos*; en estas películas, muchas de sus secuencias de números musicales siempre tienen sentido, ya que los protagonistas actúan e interpretan sus canciones formando parte de la misma trama. Otro musical que triunfará en estos

años, a pesar de una temática distinta, será en *Siete novias para siete hermanos* (1954), con canciones de Gene de Paul, sobre una versión americana en la época colonial del rapto clásico de las Sabinas

Paralelamente a estos musicales americanos, en Europa triunfarán otra serie de musicales centrados en las vicisitudes de las jóvenes parisinas de comienzos de siglo, como son *Gigi* (1958) con música de Frederick Loewe, *Can-can* (1960) con música de Cole Porter, e *Irma la dulce* (1963) con música de André Previn.

En la década de los 60, los problemas americanos con otros países acaparan las noticias de la prensa: la guerra fría con Rusia, la guerra con Corea, la crisis de misiles con Cuba, la guerra de Vietnam; en este momento político, los musicales van a evitar tocar estos temas, a diferencia de lo ocurrido con los musicales patrióticos de la II guerra mundial. Por ello se escriben temas alegres y descomplicados, como *My Fair Lady* (1964) con música de Frederick Loewe, que cautivará con sus decorados ingleses de los años 20, y con canciones que se popularizarán como “The Rain in Spain”, que es la frase con que la protagonista logra los resultados de dicción propuestos por el profesor.

Junto a estos temas intrascendentes, los problemas sociales también empiezan a adoptarse en musicales, dando paso al movimiento de los derechos civiles. En el 61 Berstein compone la ópera *West Side Story*, basada en *Romeo y Julieta* de Shakespeare. Lo novedoso es que acaba en tragedia, algo que los musicales tradicionalmente evitaban; la secuencia del baile de la canción “Jet Song”, por ejemplo, nos presenta la dicotomía, dentro de los mismos puertorriqueños, con lo qué América: o un ideal, o un país que les margina y rechaza.

Desde mediados de los 60 hasta los 70 empiezan una serie de musicales que se inspiran en los problemas del mundo contemporáneo. Ej.: *Sonrisas y lágrimas*, sobre los Von Trapp que huyeron de Austria antes que los Nazis se apoderaran del país, en una versión muy novelada de la verdadera historia de los protagonistas, que se refugiaron en los Estados Unidos. *Funny Girl* (1968), y su segunda parte *Funny Lady* (1975), cuentan las vicisitudes de la carrera artística de la cantante Fanny Brice desde que deja su comunidad judía hasta sus desventuras con el jugador Nick Arnstein y el “showman” Billy Rose, dentro de la serie de musicales que empieza a protagonizar la cantante Barbra Streisand, que había triunfado en 1969 con *Hello, Dolly!*, dirigida por Gene Kelly; otro musical en esta línea de el realismo en las vidas difíciles de los artistas está *Ha nacido una estrella* (1976), sobre la vida del rockero John Norman, donde la Streisand interpreta a su novia Esther Hoffman; otro musical que más tarde dirige e interpreta la propia cantante es *Yent* (1986), que así como *Victor o Victoria* (1982), tratan el tema clásico de la “doncella guerrera”, la mujer que tiene que ocultar su feminidad disfrazándose de hombre para lograr un trabajo, en este caso una chica judía para poder realizar sus estudios, y cómo sufre al enamorarse de sus compañeros y tener que ocultarles sus sentimientos²⁶. También triunfan en estos años los musicales que critican las acciones de políticas totalitarias, como es el caso de *El violinista en el tejado* (1971), sobre la persecución de los judíos en la Rusia prerrevolucionaria; y *Cabaret* (1972) sobre las desventuras de una americana en Berlín cuando los nazis empezaban a colocarse en el poder.

La mayoría de los musicales de los 80 se alejan mucho de las ideas nucleares del género que nació en los años 30. Como un clásico del musical, con un estilo propio, que triunfa en los teatros y que luego repite en el cine, tenemos al compositor Andrew Lloyd Webber, que triunfó con su película *Jesucristo superstar* (1973), y que entre sus 20 títulos destacan *Evita* (1996), *Cats* (1998) y la reciente *El fantasma de la ópera* (2002). Son todo producciones que giran en torno a sus canciones, y que con un éxito sobrado en taquilla, la edición de su banda sonora suponen una fuente de ingresos para los sellos discográficos.

Un caso particular lo constituye el musical indio, con dos grandes títulos que han hecho furor en el mercado del cine indio, el segundo del mundo en ingresos después del de

²⁶ Éste es un tema muy extendido por la literatura de tradición oral, que aparece en el Cancionero europeo antiguo con los romances de “La doncella guerrera”, y que Shakespeare revisó en *Twelfth Night* (1599), y el cine ha representado como *Viktor und Viktoria* (1933) y *First a Girl* (1935).

Hollywood; en 1975 *Sholay*, dirigida por Ramesh Sippy; y *Lagaan: Once upon a Time in India*, de 2001, del director Ashutosh Gowariker.

Sin embargo, en los últimos cinco años del siglo XX, han empezado a resurgir musicales a la manera del género clásico, incluso a veces basados en canciones de esos años. El primero que desconcertó a la crítica fue Woody Allen, que produjo en 1996 *Todos dicen I love you*, un tributo a los grandes musicales de Hollywood; es una estética primitiva de grandes coreografías, donde todos bailan frente al espectador, y donde los actores del momento tienen que aprender a cantar y bailar sin dobles, y actuando junto a bailarines profesionales, todo con el humor irónico del director Allen y argumentos realistas y disparatados; todas sus canciones son éxitos radiofónicos de musicales americanos de los años 30 y 40, y son utilizados en la película con gran sentido expresivo anímico, consiguiendo por tanto que la música tenga un gran sentido narrativo y descriptivo.

En esta misma línea está *Trabajos de amor perdidos* (1998), del inglés Kenneth Branagh, que adapta con gran estilo una comedia de Shakespeare en un contexto europeo de entreguerras. Al igual que Allen, los propios actores son los cantantes y bailarines, que interpretan temas clásicos del musical de Broadway como “Check to check”, “Let’s face the music and dance”, “There’s no business like show business” de Irving Berlin; “I get a kick of you” de Cole Porter, “The way you look tonight” de Jerome Kern, o “They can’t take that away from me” de George Gershwin.

Un musical francés que ha pasado inadvertido es *On connaît la chanson* (1997), de Allain Resnais, que también recuerda a la puesta en escena clásica de este género, cuando los actores se echan a cantar para explicarnos qué les sucede, en una trama realista con varias historias paralelas. Y un musical que no ha dejado indiferente es *Bailar en la oscuridad* (2000), de Lars Von Trier, donde la cantante Björk da vida a la protagonista con sus propias composiciones; estas canciones actúan como catarsis en la trama, toda la dureza del guión se ve dulcificada por la fantasía de la chica cuando canta como si estuviera en un musical despreocupado y alegre.

Moulin Rouge (2001), el tercer musical de Baz Luhrmann –junto con *Strictly Ballroom* (1983) y el *Romeo y Julieta* de Leonardo di Caprio–, ha conseguido sorprender al público con una ambientación del París de los locos 20 y las canciones de pop más actuales. Es una puesta en escena de este director que nunca defrauda.

Para terminar, el musical es un género, a pesar de las críticas de muchos; ha hecho historia, parte de la cual están recuperando directores actuales con maestría y humor; permite gran versatilidad por parte de sus autores, por la expresividad que la música anímica tiene en sí; y necesita todavía ser estudiado en profundidad. Este artículo no ha hecho más que mostrar parte de su encanto.

ANEXO: FICHAS TÉCNICAS DE LOS MUSICALES CITADOS (por orden cronológico)

El cantor de jazz (The Jazz Singer) (1927). Dtor: Alan Crosland. Guión: A. Cohn. Intérpretes: Al Jolson, May McAvoy, Warner Oland, Otto Lederer, Eugénie Besserer.

Sopa de ganso (Duck Soup) (1933). Dtor: Leo McCarey. Guión: Bert Kalmar. Música: Bert Kalmar y Harry Ruby. Intérpretes: Groucho Marx, Harpo Marx, Chico Marx, Zeppo Marx, Margaret Dumont, Raquel Torres, Louis Calhern.

Sombrero de copa (Top Hat) (1935). Dtor: Mark Sandrich. Guión: D. Taylor, A. Scott. Música: Max Steiner. Intérpretes: Fred Astaire, Ginger Rogers, Edward Everett Horton, Helen Broderick, Erik Rhodes.

Blancanieves y los siete enanitos (Snow White and the Seven Dwarfs) (1937). Dtor: Walt Disney. Guión: T. Sears, O. Englander (adaptación de los hermanos Grimm). Música: F. Churchill, L. Harline, P. Smith.

El mago de Oz (The Wizard of Oz) (1939). Dtor: Victor Fleming. Guión: N. Langley, F. Ryerson, E.A. Woolf. Música: H. Stothart. Intérpretes: Judy Garland, Frank Morgan, Ray Bolger, Bert Lahr, Jack Haley, Billie Burke.

El arca de oro (Pot o’ gold) (1941). Dtor: George Marshall. Guión: Walter De Leon. Música: Horace Heidt. Intérpretes: James Stewart, Paulette Goddard, Horace Heidt, Charles Winninger.

Yankee Doodle Dandy (1942). Dtor: Michael Curtiz. Guión: Robert Buckner y Edmund Joseph. Música: George M. Cohan y Heinz Roemheld. Intérpretes: James Cagney, Joan Leslie, Walter Huston, Richard Whorf, Irene Manning.

Hasta que las nubes pasen (Till the Clouds roll by) (1947). Dtor: Richard Whorf. Música: Jerome Kern. Intérpretes: Judy Garland, Van Heflin, Lucille Bremer, Harry Hayden, Robert Walker, Dinah Shore.

- Bodas reales* (Royal Wedding) (1951). Dtor: Stanley Donen. Música: Burton Lane y Albert Sendery. Intérpretes: Fred Astaire, Jane Powell, Peter Lawford, Sarah Churchill.
- Un americano en París* (An American in Paris) (1951). Dtor: Vincent Minnelli. Guión: A.J. Lerner. Música: G. Gershwin. Intérpretes: Gene Kelly, Leslie Caron, Georges Guétary, Oscar Levant, Nina Foch.
- Cantando bajo la lluvia* (Singing' in the Rain) (1952). Dtor: Stanley Donen. Guión: A. Green, B. Comden. Música: Lennie Hayton. Intérpretes: Gene Kelly, Debbie Reynolds, Donald O'Connor, Jear Hagen, Cyd Charisse.
- Música y lágrimas* (The Glenn Miller Story) (1953). Dtor: Anthony Mann. Guión: Valentine Davies y Oscar Brodney. Intérpretes: James Stewart, June Allyson, Harry Morgan, Charles Drake, George Tobias.
- Luces de Candilejas* (There's no Business like Show Business) (1954). Dtor: Walter Lang. Guión: Lamar Trotti y Phoebe Ephron. Música: Irving Berlin, Alfred Newman. Intérpretes: Ethel Merman, Donald O'Connor, Marilyn Monroe, Dan Dailey, Johnnie Ray, Mitzi Gaynor.
- Siete novias para siete hermanos* (Seven Brides for Seven Brothers) (1954). Dtor: Stanley Donen. Guión: Stephen Vincent. Música: Gene DePaul. Intérpretes: Jane Powell, Howard Keel, Jeff Richards, Russ Tamblyn.
- Artistas y modelos* (Artists and Models) (1955). Dtor: Frank Tashlin. Guión: Herbert Baker, Harl Kanter. Música: Harry Warren. Intérpretes: Dean Martin, Jerry Lewis, Shirley MacLaine, Dorothy Malone, Eddie Mayehoff, Eva Gabor.
- Three for the Show* (1955). Dtor: H. C. Potter. Guión: Edward Hope y Leonard Stern. Música: Gene Austin, Hoagy Carmichael y George Dunning. Intérpretes: Betty Grable, Marge Champion, Gower Champion, Jack Lemmon, Myron McCormick, Paul Harvey.
- What's Opera, Doc?* (1957). Dtor: Chuck Jones. Guión: Michael Maltese. Música: Milt Franklyn, Richard Wagner (adaptaciones).
- Gigi* (1958). Dtor: Vicente Minelli. Guión: Colette. Música: Frederick Loewe. Intérpretes: Leslie Caron, Maurice Chevalier, Louis Jourdan, Hermione Gingold, Eva Gabor, Jacques Bergerac, Isabel Jeans.
- Can-can* (1960). Dtor: Walter Lang. Guión: Abe Burrows, Dorothy Kingsley. Música: Cole Porter. Intérpretes: Frank Sinatra, Shirley MacLaine, Maurice Chevalier, Louis Jourdan.
- West Side Story* (1961). Dtor: Robert Wise. Guión: E. Lehman, A. Laurents, J. Robbins. Música: Leonard Bernstein. Intérpretes: Natalie Wood, Richard Beymer, George Chakiris, Rita Moreno, Russ Tamblyn.
- Irma la dulce* (Irma la Douce) (1963). Dtor: Billy Wilder. Guión: Alexandre Breffort. Música: André Previn. Intérpretes: Jack Lemmon, Shirley MacLaine, Lou Jacobi, Bruce Yarnell, Hersche Bernardi.
- My Fair Lady* (1964). Dtor: George Cukor. Guión: A. J. Lerner. Música: F. Loewe, A. Presvin. Intérpretes: Audrey Hepburn, Rex Harrison, Stanley Holloway, Gladys Cooper, Jeremy Brett.
- Sonrisas y lágrimas* (The Sound of Music) (1965). Dtor: Robert Wise. Música: Irwin Kostal. Intérpretes: Julie Andrew, Christopher Plummer, Eleanor Parker, Peggy Wood.
- Funny Girl* (1968). Dtor: William Wyler. Guión: Isobel Lennart y Bob Merrill. Música: Jule Styne. Intérpretes: Barbra Streisand, Omar Sharif, Kay Medford, Anne Francis, Walter Pidgeon.
- Hello, Dolly!* (1969). Dtor: Gene Kelly. Guión: Ernest Lehman y Michael Stewart. Música: Lennie Hayton, Jerry Herman y Lionel Newman. Intérpretes: Barbra Streisand, Walter Matthau, Michael Crawford, Marianne McAndrew, Danny Lockin.
- El violinista en el tejado* (Fiddler on the Roof) (1971). Dtor: Norman Jewison. Guión: Sholom Aleichem. Música: John Williams. Intérpretes: Topol, Norma Crane, Leonard Frey, Molly Picon, Paul Mann, Rosalind Harris.
- Cabaret* (1972). Dtor: Bob Fosse. Guión: J. Allen. Música: R. Burns, J. Kander, F. Ebb. Intérpretes: Liza Minnelli, Michael York, Helmut Griem, Fritz Wepper, Marisa Berernson, Joel Grey.
- Jesucristo superstar* (Jesus Christ Superstar) (1973). Dtor: Norman Jewison. Guión: Melvyn Bragg y Norman Jewison. Música: Andrew Lloyd Webber. Intérpretes: Ted Neeley, Carl Anderson, Yvonne Elliman, Barry Dennen, Bob Bigham, Larry Marshall.
- Funny Lady* (1975). Dtor: Herbert Ross. Guión: Arnold Schulman, Jay Presson Allen. Música: John Kander y Peter Matz. Intérpretes: Barbra Streisand, James Caan, Omar Sharif, Roddy McDowall, Ben Vereen, Carole Wells.
- Sholay* (1975). Dtor: Ramesh Sippy. Guión: Javed Akhtar, Salim Khan. Música: Rahul Dev Burman. Intérpretes: Dharmendra, Amitabh Bachchan, Sanjeev Kumar, Amjad Khan.
- Ha nacido una estrella* (A Star is Born) (1976). Dtor: Frank Pierson. Guión: Robert Carson y Joan Didion. Música: Rupert Holmes, Roger Kellaway y Kenny Loggins. Intérpretes: Barbra Streisand, Kris Kristofferson, Gary Busey, Oliver Clark, Venetta Fields, Clydie King.
- New York, New York* (1977). Dtor: Martin Scorsese. Guión: Earl MacRauch. Música: Ralph Burns. Intérpretes: Liza Minelli, Robert de Niro.
- Victor o Victoria* (Victor/Victoria) (1982). Dtor: Blake Edwards. Guión: Blake Edwards, Hans Hoemburg. Intérpretes: Julie Andrews, James Garner, Robert Preston, Lesley Ann Warren.
- Yent* (1983). Dtor: Barbra Streisand. Guión: Isaac Brashevis Singer. Música: Alan Bergman, Marilyn Bergman, Michael Legrand. Intérpretes: Barbra Streisand, Mandy Patinkin, Amy Irving, Nehemiah Persoff, Steven Hil, Allan Corduner.
- Evita* (1996). Dtor: Alan Parker. Guión: Tim Rice y Alan Parker. Música: Andrew Lloyd Webber. Intérpretes: Madonna, Antonio Banderas, Jonathan Pryce, Jimmy Nail, Victoria Sus.
- Todos dicen I love you* (Everyone Says I Love You) (1996). Dtor. y Guión: Woody Allen. Intérpretes: Woody Allen, Alan Alda, Ed Norton, Drew Barrymore.

On connaît la chanson (1997). Dtor: Allain Resnais. Música: Bruno Fontaine. Intérpretes: Pierre Arditi, Sabine Azema, Pierre Bacri.

Trabajos de amor perdidos (1998). Dtor y Guión: Kenneth Branagh. Música: Patrick Doyle. Intérpretes: Kenneth Branagh, Nathan Lane, Adrian Lester, Mathew Lillard, Natascha McElhone, Alessandro Nivola, Alicia Silverstone, Timothy Spall.

Cats (1998). Dtor: David Mallet. Guión: Andrew Lloyd Webber. Música: Andrew Lloyd Webber. Intérpretes: Elaine Paige, John Mills, Ken Page, Rosemarie Ford, Michael Gruber.

Bailar en la oscuridad (2000). Dtor y Guión: Lars Von Trier. Música: Björk. Intérpretes: Björk, Catherine Deneuve, David Morse, Peter Stormare, Udo Kier, Joel Grey.

Lagaan: Once upon a Time in India (2001). Dtor: Ashutosh Gowariker. Guión: Kumar Dave. Intérpretes: Aamir Kahn, Gracy Singh, Rachel Shelley, Paul Blackthorne

Moulin Rouge (2001). Dtor y Guión: Baz Luhrmann. Música: Marius DeVries. Intérpretes: Nicole Kidman, Ewan McGregor, John Leguizamo, Jim Broadbent, Richard Roxburgh.

El fantasma de la ópera (Phantom of the Opera) (2002). Dtor: Shekhar Kapur y Sam Mendes, Guión: Ben Elton. Música: Andrew Lloyd Webber.



VNiVERSiDAD
D SALAMANCA